



Décadrages

Cinéma, à travers champs

32-33 | 2016

Séries télévisées contemporaines

Glossaire

Mireille Berton



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/941>

DOI : 10.4000/decadrages.941

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2016

Pagination : 150-166

ISBN : 978-2-9700963-2-0

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Mireille Berton, « Glossaire », *Décadrages* [En ligne], 32-33 | 2016, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/941> ; DOI : 10.4000/decadrages.941

GLOSSAIRE

Anthologie L'anthologie désigne à l'origine une collection d'épisodes autonomes dont l'homogénéité est garantie par un narrateur extra-diégétique qui ouvre chaque récit. « Ici les fictions unitaires ne sont plus simplement regroupées en fonction de leurs contenus diégétiques, elles sont en plus présentées par une voix *over* (*La Quatrième Dimension*) ou par une personne physique (*Alfred Hitchcock présente* aux Etats-Unis ou Claude Chabrol pour *Sueurs froides* en France) qui apporte sa caution à l'anthologie et introduit la narration de chaque numéro. D'autre part, cette présence récurrente (voix ou personne) qui ouvre chaque numéro renforce le lien sériel qui unit les différentes fictions pourtant diégétiquement autonomes les unes par rapport aux autres » (Benassi, 2011, p. 103). Ce format a été « redécouvert » grâce à des anthologies saisonnières comme *American Horror Story* dont l'intrigue varie d'une saison à l'autre, une partie des personnages étant renouvelée, l'autre conservée. Dans ce cas précis, c'est le genre horrifique et la réapparition d'acteurs centraux qui créent une forme de cohésion. Autres exemples d'anthologie : *True Detective*, *Black Mirror*, *Fargo*, *Inside N° 9*.

► Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000 ; « Sérialité(s) », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

Arc narratif L'arc narratif est un procédé emprunté au *soap opera* : « par arc narratif, on entend un scénario particulier qui suit le modèle dramaturgique classique où l'action se construit progressivement jusqu'à arriver à son paroxysme au moment du dénouement. Dans une série à épisodes, l'arc est intentionnellement prolongé au-delà d'un épisode donné de manière à inciter les spectateurs à revenir pour découvrir le dénouement dans un épisode ultérieur » (Ganz-Blättler, p. 189). Chaque épisode peut contenir

plusieurs arcs narratifs qui se développent en parallèle à des rythmes variables, les uns trouvant leur dénouement avant ou après les autres. Un arc narratif est généralement centré sur un personnage (ou groupe de personnages), un thème clairement identifiable et il obéit à la structure classique (propre au récit aristotélicien) du début, milieu et fin.

► Ursula Ganz-Blättler, « Récits cumulatifs et arcs narratifs », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 179-192.

Auteur
(scénariste / *showrunner* /
créateur / producteur, etc.)

La notion d'auteur a de tout temps été problématique pour penser la création de fictions télévisuelles, en raison notamment du rythme soutenu imposé par une production généralement prolifique. « Dans les années 1950, il n'était pas rare de voir des saisons de 40 épisodes. Pour cela, il a fallu se mettre à écrire à plusieurs (*writing pool*) et confier des tâches bien spécifiques à certains des *producers*. L'écriture en groupe sur un grand nombre d'épisodes et dans des délais extrêmement serrés a contribué à créer en fonction des conditions une hiérarchie dans l'écriture, la réécriture et la supervision des tâches demandées par la fabrication d'une série télé. [...] Nombre d'auteurs-producteurs racontent comment la qualité de leurs séries dépend avant toute chose de leur capacité à traduire leur univers malgré les contraintes techniques, artistiques et financières. Cela passe par une inventivité décuplée, suscitée par le travail de groupe, par les délais resserrés et par un système où la concurrence vous pousse toujours à faire plus » (Vérat, pp. 22-23). En raison de ce système de production, la responsabilité artistique se répartit entre différentes personnes : les créateurs, les scénaristes, les producteurs, les *showrunners*, les réalisateurs, etc. Alors que le « créateur d'une série est celui qui a eu l'idée du programme », le producteur exécutif, lui, « est la personne qui a la décision finale sur toutes les questions touchant à la production (au sens large : de l'écriture au montage et la post-synchronisation) de la série. [...] Enfin le *showrunner*, c'est un peu le chef d'orchestre d'une série télévisée. La plupart du temps, ce sont des anciens scénaristes montés en grade. Un *showrunner* coordonne les équipes de scénaristes, valide les scénarios, travaille avec les réalisateurs, a un œil sur les équipes de décorateurs et d'ensembliers, etc. pour que la série garde son unité et sa cohérence » (Barthes, p. 58) « L'équipe de scénaristes se met

au travail sous la direction du *showrunner*, dont le rôle est extrêmement important : il est le garant de l'unité de la série et veille à tous les aspects (il dirige l'écriture, travaille avec le réalisateur, aide les acteurs dans leur perception du rôle...). Assez souvent, le *showrunner* est le créateur de la série, mais ce peut aussi être un scénariste expérimenté qui joue ce rôle si on n'en juge pas le créateur capable » (Barthes, p. 56).

» Séverine Barthes, « Production et programmation des séries télévisées », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 47-73.

» René Gardies et Marie-Claude Taranger (éd.), *Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan, 2003.

» Roberta Pearson, « The Writer/Producer in American Television », dans Michael Hammond et Lucy Mazdon (éd.), *The Contemporary Television Series*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2005, pp. 11-26.

» Eric Vérat, « Etats-Unis : le règne des saisons et la galaxie des auteurs », dans Eric Maigret et Guillaume Soulez (éd.), « Les raisons d'aimer les séries télé », *Médiamorphoses*, hors série, Paris, A. Colin, 2007, pp. 18-23.

Bible La bible est un document qui contient toutes les informations importantes concernant la série et qui est communiqué uniquement aux personnes impliquées dans la production. Elle « renseigne sur le thème, la tonalité de la série, les noms, les caractères et le passé des personnages, le format de la série, les cahiers de charge de la production (le nombre de séquences par épisode, décors récurrents par exemple), les arcs narratifs à développer durant la saison » (Sepulchre, p. 213).

» Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

Chaînes télévisées Aux Etats-Unis, le paysage télévisuel se divise *grosso modo* entre chaînes publiques gratuites (*networks*) soutenues par des sponsors, et chaînes câblées payantes qui dépendent d'abonnés qui sont prêts à payer pour avoir accès à des programmes télévisés haut de gamme. En raison de l'étendue du territoire, le pays a une multitude de chaînes locales et régionales qui puisent largement dans les programmes qui leur sont vendus par les grands réseaux hertziens (ABC, NBC, CBS, Fox, CW), mais aussi par les nombreuses chaînes câblées (HBO, Showtime, FX, SciFi, etc.). Domi-

nant l'industrie télévisuelle pendant des décennies, les chaînes hertziennes sont aujourd'hui en concurrence avec les chaînes câblées, cette rivalité stimulant la créativité des unes et des autres.

» Séverine Barthes, « Production et programmation des séries télévisées », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 69-72.

» Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies. Third Edition*, Londres/New York, Routledge, 2013 [2004].

Cliffhanger « Procédé narratif qui consiste à suspendre l'épisode au milieu d'un moment crucial, ce qui crée le suspense et qui incite donc les téléspectateurs à regarder le suivant pour connaître le dénouement de cette action » [Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 213]. La mort de Jon Snow à la fin de la cinquième saison de *Game of Thrones* illustre bien le principe du *cliffhanger* puisque l'incertitude quant à sa disparition attise la curiosité et permet de nourrir toutes sortes de spéculations chez les fans qui s'interrogent sur son retour dans la sixième saison.

» Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000.

» Françoise Revaz, « Le récit suspendu, un genre narratif transmédiat », dans Michèle Monte et Gilles Philippe (éd.), *Genres & Textes. Déterminations, évolutions, confrontations. Etudes offertes à Jean-Michel Adam*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, pp. 117-134.

Crossover Le *crossover* consiste à croiser, au sein d'un même épisode, deux univers fictionnels appartenant à deux ou plusieurs séries télévisuelles distinctes. L'enjeu de ce type de procédé transfictionnel consiste bien souvent à redynamiser l'audience d'une série en perte de vitesse, en intégrant certains de ses personnages au sein d'une série à succès. David E. Kelley s'est amusé à combiner deux séries « judiciaires » qu'il a lancées en 1997, *Ally Mac Beal* et *The Practice*, alors diffusées le même soir (l'une à 21h, l'autre à 22h), réunissant ainsi Ally Mac Beal et Bobby Donnell. Alors que la première heure raconte sur un ton comique la préparation

du procès, la seconde met en scène celui-ci de manière plus dramatique, conformément à son univers diégétique originel. Ces deux épisodes ont été l'occasion pour les scénaristes de s'amuser des différences flagrantes qui séparent les deux cabinets d'avocats. « Le *crossover* peut aussi être utilisé pour créer un univers narratif complexe : c'est le cas des épisodes partagés entre *Buffy contre les vampires* et *Angel*. Nous passons ainsi des formes classiques du *spin-off* et du *crossover* pour arriver à celle de *réalité partagée* » (Barthes, p. 70).

» Séverine Barthes, « Production et programmation des séries télévisées », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 69-72.

» Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000 ; « *Spin-off* et *crossover*. La transfictionnalité comme figure esthétique de la fiction télévisuelle », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (éd.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene/PUR, 2007, pp. 111-129 ; « Sériabilité(s) », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

Effet de réel L'effet de réel se définit, selon le sociologue Hervé Glevarec qui s'appuie sur la notion proposée par Umberto Eco, comme l'émergence du monde réel dans la fiction sérielle, à savoir le surgissement « du réel des faits du monde, du réel des faits conjoncturels du monde socio-historique » (p. 69) au sein de la diégèse. Éphémère, imprévisible et ponctuel, l'effet de réel « n'est pas une impression (au sens d'immersion) mais bien un effet (au sens d'un trouble) dont la dimension de *prise* sur le récepteur est essentielle. L'effet de réel est ce contact, d'une durée limitée dans la diégèse, avec le monde réel et social. L'effet de réel se produit à chaque fois qu'un univers diégétique représentationnel (fiction ou cadre ordinaire) vient « toucher » le monde réel » (p. 73).

» Sabine Chalvon-Demersay, « La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *Réseaux*, 1999, vol. 17, n° 95, pp. 235-283.

» Umberto Eco, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, pp. 84-89.

» Jean-Pierre Esquenazi, « Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 193-212.

» Hervé Glevarec, *La Sériophilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012; « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », *Questions de communication*, n° 18, 2010, pp. 215-238.

» François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?*, Paris, CNRS Editions, 2011.

» Michaël Meyer et Héloïse Schibler, « Une fiction à la mesure du réel. Critères de réalisme dans les commentaires sur la série télévisée *The Wire* », *Communication*, vol. 31, n° 1, 2013, pp. 2-21.

Fanfiction Il s'agit de créations de fans sur internet qui prennent souvent la forme de récits écrits alternatifs développés à partir de formules originales de certaines séries. Ces *fanfictions* donnent alors naissance à des suites, des fins de séries, des saisons virtuelles alternatives, des *spin-off* ou *crossover* inédits. La culture fan, de manière générale, s'appuie sur différents moyens d'expression afin de négocier les significations d'un texte et les modifier si nécessaire à l'intérieur de nouvelles productions culturelles. Car les fans réclament le droit de raconter de nouvelles histoires à partir d'une matrice originale qui, par exemple, ne les satisfait pas complètement. Selon Henry Jenkins, la réponse du fan ne se réduit pas seulement à une simple fascination mais inclut également de la frustration et de l'antagonisme: c'est la combinaison entre adhésion et rejet qui définit le rapport actif du fan à la culture de masse qu'il aime et qu'il questionne à la fois.

» Mark Duffett, *Understanding Fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*, New York [etc.], Bloomsbury Academic, 2013.

» Jonathan Gray, Cornell Sandvoss et C. Lee Harrington (éd.), *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, New York, New York University Press, 2007.

» Henry Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York, New York University Press, 2006; *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992.

» Philippe Le Guern (éd.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et Œuvres cultes*, Rennes, PUR, 2002.

Federal Communication Commission (FCC) La « Commission fédérale des communications [FCC] est une instance de régulation indépendante de la réglementation de la radio et de la télévision aux Etats-Unis » qui « veille au respect de trois grands principes: la diversité de l'offre télévisuelle, la libre concurrence de la communication

et le respect de l'équité face aux citoyens. Elle est également chargée d'exercer un contrôle sur les contenus en bannissant l'indécence, l'obscénité et les actes sexuels des programmes télévisés» (Sepulchre, p. 214). Les règles édictées par la FCC ne s'appliquent qu'aux chaînes hertziennes nationales, les chaînes locales et câblées étant beaucoup plus libres dans le choix des contenus. « La FCC gère non seulement les questions de gestion des ondes, d'autorisations d'émettre et de régulation d'internet, mais aussi les problèmes touchant le contenu des émissions mêmes, notamment en ce qui concerne la protection des mineurs, l'équilibre des points de vue politique exprimés et le respect de la décence. Les fameux *bips* entendus lors de certains clips « explicites » ou lors de certaines retransmissions de cérémonie en léger différé viennent des réglementations de la FCC. Les chaînes de *network* sont soumises au respect de la décence, ce qui inclut non seulement l'interdiction de la pornographie, mais aussi la nudité non sexuelle, le langage explicite, les mots grossiers, etc. Une exception existe désormais pour les programmes entre 22 heures et 6 heures. Quant au câble et au satellite, il n'est pas soumis à ces règles – seule l'obscénité, autrement dit, la pornographie, y est réglementée : ainsi, lorsque l'on entend que les chaînes du câble américain *osent* plus dans leur programme, en abordant frontalement la sexualité et en s'auto-risant un langage cru, il faut surtout être conscient qu'elles *peuvent* plus » (Barthes, p. 51).

► Séverine Barthes, « Production et programmation des séries télévisées », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 69-72.

► Marjolaine Boutet, « Histoire des séries télévisées », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 11-46.

Feuilleton / mise en feuilleton

Le feuilleton est une fiction dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur. Les fictions télévisuelles actuelles peuvent prendre des formes très diverses déterminées en fonction du *degré* de mise en feuilleton (ou de mise en série) de leurs structures narratives. La mise en feuilleton, selon Stéphane Benassi, consiste en un étirement du récit fictionnel susceptible de subir des variations sémantiques (flexibilité des valeurs, évolution du caractère des personnages, voire des idéologies), temporelles (changements de rythmes, ellipses, étirement

ou contraction du temps diégétique) et narratives (multiplication des possibles narratifs, rebondissements, suspense, etc.). Il s'agit de jouer sur les attentes du consommateur face à ces variations possibles, l'incertitude qu'elles provoquent étant compensée par la stabilité spatiale et discursive du récit. Le héros va se complexifier, vieillir et se transformer au cours des épisodes et des saisons, alors que son milieu demeure relativement stable. La plupart des séries actuelles hybrident les logiques narratives et les genres, combinant mise en feuilleton et mise en série. Benassi distingue six genres principaux du feuilleton : le feuilleton de prestige, le feuilleton historique, l'adaptation de roman-feuilleton, le feuilleton généalogique, le *soap opera* et la saga (Benassi, 2000, pp. 63-80).

► Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000; « Sériabilité(s) », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

► Noël Nel, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, *soap opera*, telenovela : quels sont les éléments clés de la sériabilité ? », *CinémAction*, n° 57, 1990, pp. 62-66.

Fiction plurielle S'opposant à la fiction unitaire « qui désigne les récits fictionnels homogènes et autonomes suivant une logique éditoriale, la fiction plurielle désigne l'ensemble des récits fictionnels qui suivent une logique sérielle et/ou feuilletonesque et sont donc travaillées par la mise en série et/ou la mise en feuilleton » [Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 214-215].

► Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000; « Sériabilité(s) », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

Film unitaire / Téléfilm Le téléfilm peut être considéré comme l'équivalent télévisuel du film cinématographique, avec comme spécificités un budget et une durée de tournage inférieurs, ainsi que des thématiques destinées à un public familial car il est le plus souvent diffusé en première partie de soirée (*primetime*).

» Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000.

» Noël Nel, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, *soap opera*, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », *CinémAction*, n° 57, 1990, pp. 62-66.

Matrice Préférée au terme d'« œuvre », la notion de « matrice » est utilisée pour désigner la dimension narrative et esthétique de produits télévisuels. Dans les cas des séries télévisées, elle permet « de définir, de qualifier et de fixer les invariants du récit, déterminant ainsi d'une part sa forme syntaxique et, d'autre part, ses principales caractéristiques diégétiques » (Benassi 2011, p. 80). La matrice d'une série est « consignée dans une bible et formalisée dans le pilote de chaque œuvre. Chaque formule repose-rait [...] sur cinq paramètres (sémantique, spatial, temporel, narratif et discursif) affectés par la dialectique variation/invariance lors des processus de mise en série et/ou en feuilleton des récits (Benassi, 2007), et leur exploitation consisterait, pour les scénaristes, à faire varier les paramètres sémantiques, temporels et narratifs selon le cas d'un développement feuilletonesque, et les paramètres spatiaux et discursifs dans le cas d'un développement sériel [...]. D'un point de vue purement théorique, chaque formule, à condition qu'elle ne cesse jamais de faire recette, serait susceptible de générer un nombre illimité d'occurrences (dans le cas de la mise en série) ou d'épisodes (dans le cas de la mise en feuilleton), par conséquent, de donner naissance à des œuvres fictionnelles en constant développement » (*id.*).

» Stéphane Benassi, « *Spin-off* et *crossover*. La transfictionnalité comme figure esthétique de la fiction télévisuelle », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (éd.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene/PUR, 2007, pp. 111-129 ; « Sérialité(s) », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

» Guillaume Soulez, « La double répétition », *Mise au point* [en ligne], n° 3, 2011. URL : <http://map.revues.org/979> [consulté le 28 mars 2016].

Pilote « Le pilote est le premier épisode d'une série. Il présente l'univers de la série, ses personnages principaux et les thèmes qu'elle abordera durant

la saison». Il permet de «tester le succès de la formule choisie» et de sélectionner, parmi les propositions qui parviennent aux studios, les séries qui seront financées [Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 217]. «Ces *pilots* sont le fruit d'un intense travail de développement qui a commencé quelques mois auparavant à l'échelle de l'industrie toute entière. Toutes les entités de production participent à ce qu'il est coutume d'appeler «la saison des pilotes» (*Pilot season*). De novembre à janvier, les studios demandent à leurs centaines d'auteurs sous contrat de leur présenter des idées ayant vocation de devenir un programme récurrent. Sélection faite, courant janvier, ces mêmes studios se tournent alors vers les chaînes de télévision, les networks [...], pour tenter de leur vendre des séries qui constitueront la suite industrielle et artistique du projet actuellement développé (le *pilot*). Chaque année, toujours en mai, les grandes chaînes américaines présentent leurs grilles de rentrée, constituées entre autres de leurs nouveaux programmes dont la grosse majorité est composée de fiction (environ 70 %), grilles qui seront à l'antenne de septembre à mai suivant. [...] Chaque année une centaine de pilotes sont tournés, à peine un tiers trouvera une place dans une grille horaire, 15 % de ce contingent réussira à s'imposer pour plusieurs saisons et donc devenir un produit rentable pour le studio qui l'a initié et a décidé de la produire à l'issue d'une sélection drastique» (Vérat, pp. 18-19).

► Eric Vérat, «Etats-Unis: le règne des saisons et la galaxie des auteurs», dans Eric Maigret et Guillaume Soulez (éd.), «Les raisons d'aimer les séries télé», *Médiamorphoses*, hors série, Paris, A. Colin, 2007, pp. 18-23.

Programmation La programmation définit les modalités de diffusion d'une série ou d'un feuilleton: elle peut être quotidienne ou hebdomadaire, en première, deuxième ou troisième partie de soirée, etc. Ces modalités peuvent changer en fonction des pays et des habitudes culturelles, mais aussi en fonction des habitudes de visionnement et des supports de diffusion. A la programmation linéaire de la télédiffusion, sont venus s'ajouter le visionnement grâce aux plateformes de vidéo à la demande (VOD), de *streaming*, de téléchargement, etc.

- » Séverine Barthes, « Production et programmation des séries télévisées », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 47-73.
- » Jonathan Bignell, *An Introduction to Television Studies. Third Edition*, Londres/New York, Routledge, 2013 [2004].
- » David Buxton, *Les Séries télévisées. Formes, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- » Gary R. Edgerton *The Columbia History of American Television*, New York, Columbia University Press, 2007.
- » Graeme Turner et Jinna Tay (éd.), *Television Studies After TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era*, Londres, Routledge, 2009.

Quality TV

Forgé dans les années 1950 pour définir les dramatiques télévisées tournées en direct et tirées de pièces de théâtre reconnues, le terme de *Quality TV* a été utilisé différemment selon les époques et les communautés interprétatives qui s'emparent de ce concept pour construire la singularité d'un produit. Dans les années 1970, il vient à définir des fictions télévisuelles et sérielles destinées à combattre la mauvaise réputation de la télévision annexée à la culture de masse, à la féminité et au consumérisme dégradant. Des chaînes indépendantes, telle MTM, se lancent dans la production de *sitcoms* ancrées dans la réalité sociale des mouvements luttant pour l'égalité sociale, sexuelle et raciale. C'est le cas de *Maude* (CBS, 1972-1978) qui cherche à renouveler la représentation des femmes à la télévision en créant des personnages de femmes intelligentes, fortes, indépendantes et drôles. A l'époque, le terme de *Quality TV* s'applique donc à des fictions sérielles esthétiquement soignées, proches du cinéma, réflexives et sensibles aux droits des femmes (le but étant de contrer les préjugés contre un média considéré comme féminin par les élites cultivées). Des travaux comme l'ouvrage dirigé par Kim Akass et Janet McCabe, *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (2007), ont joué un rôle central dans l'élaboration de la théorie selon laquelle la télévision américaine s'est transformée pour proposer des fictions télévisuelles comparables au cinéma auteuriste. Mais comme l'affirme Jane Feuer, il s'agit aussi et surtout d'un discours provenant à la fois des stratégies marketing des chaînes, du public, des critiques et de l'université américaine, pour qualifier des séries du câble appelées à se distinguer du reste de la production télévisuelle. Grâce à son slogan « It's Not TV, It's HBO » (aujourd'hui réduit à la locution « It's

HBO»), la chaîne cherche non seulement à marquer ses distances avec la télévision «standard», mais également à se rapprocher de formes artistiques légitimées (telles le cinéma et le théâtre postmoderne) de sorte à éviter l'annexion à la sphère de la culture de masse «avilissante». En imitant les conventions cinématographiques, HBO se démarque du modèle télévisuel qui articule la culture de masse à la féminité, parvenant ainsi à «masculiniser» à la fois ses produits et ses publics.

► Kim Akass et Janet McCabe (éd.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Londres, I.B. Tauris, 2007; «Ce n'est pas de la télévision, c'est de la télévision de qualité. Quand HBO redéfinit la télévision», dans François Jost (éd.), *Pour une télévision de qualité*, Bry-sur-Marne, INA, 2014, pp. 123-140.

► Marjolaine Boutet, «Histoire des séries télévisées», dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 11-46.

► Cara Louise Buckley, Marc Leverette et Brian Ott, *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, Londres, Routledge, 2008.

► Jane Feuer, «HBO and the Concept of Quality TV», dans Kim Akass et Janet McCabe (éd.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Londres, I.B. Tauris, 2007, pp. 145-157.

► Jane Feuer, Paul Kerr et Tise Vahimagi (éd.), *MTM Quality Television*, Londres, BFI Publishing, 1984.

► François Jost (éd.), *Pour une télévision de qualité*, Bry-sur-Marne, INA, 2014.

► Kirsten Marthe Lentz, «Quality versus Relevance: Feminism, Race, and the Politics of the Sign in 1970s Television», *Camera Obscura* 43, vol. 15, n° 1, pp. 45-93.

► Patrice Petro, «Mass Culture and the Feminine: The «Place» of Television in Film Studies», *Cinema Journal*, vol. 25, n° 3, printemps 1986, pp. 5-25.

► Robert J. Thompson *Television's Second Golden Age: from «Hill Street Blues» to «Er»*, Syracuse NY, Syracuse University Press, 1997.

Saga La saga met en scène les péripéties d'une famille sur une période assez longue, de sorte à faire vieillir les acteurs en même temps que les spectateurs. Comme l'indique Umberto Eco, elle répète la même histoire à travers différentes générations. «Bien que l'on puisse la confondre avec le feuilleton généalogique, elle s'en distingue toutefois par le très grand nombre de ses épisodes hebdomadaires (356 pour *Dallas*, 219 pour *Dynastie*) dont la durée n'excède pas les 52 minutes. Presque toujours d'origine anglo-saxonne, elle raconte généralement l'histoire d'une famille sur une période historique donnée» (Benassi, p. 89).

» Stéphane Benassi, « Sériabilité(s) », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

» Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » [1985], *Réseaux*, n° 68, 1994, pp. 1-18.

» Noël Nel, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sériabilité ? », *CinémaAction*, n° 57, 1990, pp. 62-66.

Série / sériabilité / mise en série

Alors que la série est une « forme fictionnelle narrative dont chaque occurrence (ou numéro) possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros et/ou les thèmes, ainsi que la structure narrative, sont récurrents d'une occurrence à l'autre », la sériabilité désigne « l'ensemble des phénomènes susceptibles de générer la fiction plurielle » [Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 219]. Selon Umberto Eco, la série combine une situation relativement fixe et un nombre limité de personnages centraux récurrents, autour desquels gravitent des personnages secondaires qui varient d'un épisode à l'autre. La mise en série consiste d'après Stéphane Benassi en la déclinaison d'une matrice de départ fondée sur un ou plusieurs schéma(s) narratif(s) fixe(s). La mise en série joue un rôle consolatoire lié à la répétition d'un certain nombre de schémas connus et familiers que le consommateur peut anticiper. Ce sont les variations spatiales (lieux, univers culturels et sociaux) et sémantiques (thèmes, figures, motifs) qui apportent au récit la part d'imprévu nécessaire. La série est donc une somme d'occurrences qui reposent sur la permanence d'un héros ou d'un groupe de héros (comme dans *Columbo* ou *Starsky & Hutch*).

» Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000 ; « Spin-off et crossover. La transfictionnalité comme figure esthétique de la fiction télévisuelle », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (éd.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene/PUR, 2007, pp. 111-129 ; « Transfictions », dans Eric Maigret et Guillaume Soulez (éd.), « Les raisons d'aimer les séries télé », *Médiamorphoses*, hors série, Paris, A. Colin, 2007, pp. 158-162 ; « Sériabilité(s) », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

» Glen Creeber, *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*, Londres, BFI, 2005.

► Umberto Eco, « Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne » [1985], *Réseaux*, n° 68, 1994, pp. 1-18.

► Guillaume Soulez (éd.), « Sériarité: densités et singularités / Seriality: Densities and Singularities », *Mise au point* [en ligne], n° 3, 2011. URL: <http://map.revues.org/927> [consulté le 28 mars 2016].

Série de la quête Fonctionnant comme une sorte de « sous-genre de la série feuilletonnante », la série de la quête met en scène un héros chargé de remplir un contrat qui est donné « une fois pour toutes dans le pilote », mais « dont l'exécution sera sans cesse différée » pour des raisons diverses. « Le récit sériel prendra alors une allure de quête et les différentes occurrences (micro-récits) seront liées par le lien diégétique de cette quête originelle qui agira comme une série de facteur de feuilletonisation. Notons au passage que cette quête originelle est presque toujours une quête de vérité (*Le Fugitif*, *Les Envahisseurs*, *Aux frontières du réel*) et/ou d'identité (*Le Prisonnier*, *Code quantum*, *Dark Angel*, *Le Caméléon*, *Dead Like Me*, *United States of Tara*, *My Name is Earl*) » (Benassi, pp. 96-97).

► Stéphane Benassi, « Sériarité(s) », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

Sériephilie Calquée sur le terme de « cinéphilie », la notion de sériephilie désigne une pratique culturelle qui accorde une large place à l'univers fictionnel des séries télévisées. Elle se distingue toutefois de « la cinéphilie ordinaire avec laquelle elle partage un régime de plaisir [...] ; elle ne vient pas de professionnels du cinéma, mais davantage des gens de lettres, et plus encore des amateurs eux-mêmes, servis par la technologie internet » (qui peuvent parfois se muer en spécialistes comme Alain Carrazé et Martin Winckler) (Glevarec, p. 23). La sériephilie fonctionne surtout comme un « attachement à des univers fictionnels » (*id.*), à des personnages qui semblent faire partie du quotidien, avec lesquels on croit avoir une relation d'intimité. Le profil type du sériphile est un jeune adulte (souvent diplômé) qui préfère les séries américaines aux séries européennes, les séries récentes à celles du passé, et qui les visionne sur son ordinateur et non pas à la télévision. Selon Hervé Glevarec, les séries américaines

actuelles peuvent être caractérisées par deux traits : un anoblissement culturel puisqu'elles proposent des fictions complexes et riches d'un point de vue à la fois sémantique et esthétique ; un investissement passionné de la part de certains individus qui contraste avec le statut dont bénéficiait la série télévisée dans les années 1980 où elle était régulièrement dévalorisée comme un produit indigne. Cette sériephilie a pu se développer grâce aux nouvelles modalités de consommation permises par la technologie numérique et informatique : peu des sériophiles visionnent les séries aux rythmes dictés par les programmes télévisuels ; la plupart téléchargent des épisodes ou les visionnent en *streaming* sur leur ordinateur au rythme voulu.

» Alain Carrazé, *Les Séries télé. L'histoire, les succès, les coulisses*, Paris, Hachette Pratique, 2007.

» Clément Combes, « La consommation de séries à l'épreuve d'internet. Entre pratique individuelle et activité collective », *Réseaux*, 2011, vol. 1, n° 165, pp. 137-163.

» Patrice Flichy, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.

» Hervé Glevarec, *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012.

» Allan Görsen, *Séries TV : pourquoi on est tous fans*, Paris, Edysseus, 2007.

» Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, A. Colin, 2010.

» Eric Maigret et Guillaume Soulez (éd.), « Les raisons d'aimer les séries télé », *Médiamorphoses*, hors série, Paris, A. Colin, 2007.

» Martin Winckler, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard/Folio, 2012.

Sitcom Contraction de l'expression anglo-saxonne « situation comedy » (comédie de situation), la *sitcom* vise à faire rire le public en mettant en scène les déboires d'un groupe de personnages. D'une durée d'une demi-heure environ, les épisodes sont souvent ponctués des rires des spectateurs qui assistent au tournage en studio, ce qui permet de souligner le rythme comique du jeu et des répliques des personnages. *Friends*, *Seinfeld*, *How I Met Your Mother* ou *Scrubs* sont des séries considérées comme des *sitcoms*.

► Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CEFAL, 2000; «Sérialité(s)», dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

Soap opera Destiné principalement à un public composé de femmes au foyer, le *soap opera* est un feuilleton diffusé quotidiennement, à tonalité mélodramatique et mettant en scène les aventures rocambolesques d'une ou plusieurs familles. Le rythme soutenu de production (un épisode par jour) impose un certain nombre de codes narratifs et esthétiques : prépondérance des dialogues, tournage en studio, nombre de décors limités, réservoir important de personnages, redondances de situations, etc. Le terme « soap opera » provient du fait que ces séries étaient à l'origine soutenues financièrement par des marques de lessive. Quelques titres de *soap opera* célèbres : *General Hospital* (dès 1963), *The Young and the Restless* (*Les Feux de l'amour*, depuis 1973), *The Bold and the Beautiful* (*Amour, gloire et beauté*, depuis 1987), *Santa Barbara* (1984-1993).

► Christine Geraghty, *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge, Polity Press, 1991.

► Tania Modleski, « The Rhythms of Reception: Daytime Television and Women's Works », dans E. Ann Kaplan (éd.), *Regarding Television. Critical Approaches – an Anthology*, Los Angeles, The American Film Institute, 1983, pp. 67-75.

► Patrice Petro, « Mass Culture and the Feminine: The «Place» of Television in Film Studies », *Cinema Journal*, vol. 25, n° 3, printemps 1986, pp. 5-25.

► Lynn Spigel et Denise Mann (éd.), *Private Screenings: Television and the Female Consumer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

Spin-off Le *spin-off*, ou série dérivée, consiste à créer une nouvelle série à partir d'un univers diégétique préexistant, notamment en développant un récit autour d'un ou plusieurs personnages secondaires considérés comme suffisamment attractifs pour emmener les spectateurs d'un univers à l'autre. *Joey* est un *spin-off* de la série *Friends*, tout comme *Angel* est tiré de *Buffy the Vampire Slayer*, ou *Private Practice* de *Grey's Anatomy*. Si la dérivation à partir d'un personnage de la série matrice est l'occurrence la plus courante, il existe d'autres formes de déclinaisons. C'est le cas des franchises policières (*NCIS*, *CSI*, etc.) qui misent sur le succès d'une

formule narrative donnée en la transposant dans un monde fictionnel voisin et susceptible de plaire au même public. Ainsi, comme le souligne Stéphane Benassi, « la complexification des formes syntaxiques, qui repose sur une hybridation des processus de mise en série et de mise en feuilleton, peut atteindre une dimension particulière grâce aux processus transfictionnels tels que le *crossover* ou le *spin-off* » (Barthes, p. 81).

» Séverine Barthes, « Production et programmation des séries télévisées », dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 69-72.

» Stéphane Benassi, « *Spin-off* et *crossover*. La transfictionnalité comme figure esthétique de la fiction télévisuelle », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (éd.), *La Fiction, suites et variations*, Québec, Nota Bene/PUR, 2007, pp. 111-129; *Sérialité(s)*, dans Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, pp. 75-105.

Web-série Une web-série (ou série web) est une fiction plurielle conçue pour et diffusée sur le Web. Produites par des amateurs ou des semi-professionnels, les web-séries se présentent comme une alternative aux séries télévisées « standards », bien que certaines, en raison de leur qualité, soient hébergées par les sites internet de grandes chaînes de télévision. Croisement entre la série et le court-métrage, la web-série de fiction se fonde sur un scénario original (avec des personnages récurrents) ou alors s'inspire de fictions sérielles préexistantes. Elle s'adresse en général à un public habitué à consommer des produits audiovisuels sur internet. Le « webisode » est l'« épisode diffusé exclusivement sur internet et non sur les canaux hertziens ou câblés » [Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 220].

» Joël Bassaget, *Web Séries Mag. Le magazine des fictions du Web*, hébergé par Libération.fr : <http://webseriesmag.blogs.liberation.fr/>.

» François Jost, « Webséries, séries TV : allers-retours. Des narrations en transit », *Télévision*, vol. 1, n° 5, pp. 13-25.

» Mes Séries Web : www.meswebseries.fr/.

» Séries Web : www.seriweb.com/.

» Web-Séries de la RTS : www.rts.ch/fiction/7232312-les-web-series-de-la-rt.html.